

Arte azulejar barroca em Portugal: a iconografia musical vista através das influências francesa e italiana¹

Luzia Aurora Rocha

O azulejo

Azulejo. s.m. (Do ár. az zuleij). 1. Placa de cerâmica, geralmente quadrangular, vidrada numa das faces, branca ou de cor, com ou sem desenhos, usada no revestimento de paredes e na composição de painéis decorativos. (ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA, 2001, p. 499)

A palavra *azulejo* é familiar a qualquer português, de tal modo se encontra enraizada na nossa tradição. A sua génese é, possivelmente, persa. A Pérsia foi um importante centro produtivo, usufruindo da sua posição privilegiada, pela proximidade da Rota da Seda e de outras rotas comerciais com o Extremo Oriente. A porcelana e outros produtos cerâmicos chineses seriam conhecidos dos persas, bem como alguns dos seus processos de fabrico. O vocábulo persa para “azulejo” passa para o árabe, através da difusão pelo norte de África, sob a forma de *AL ZULAYCHA*, *AZ-ZULLAIJU*, *ZULEIJA*, *ZELIJ* (variante utilizada em Marrocos)

¹ Este trabalho é financiado por fundos nacionais através da Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), no âmbito da celebração do contrato-programa previsto nos números 4, 5 e 6 do art. 23 do D.L. nº 57/2016, de 29 de agosto, alterado pela Lei nº 57/2017, de 19 de julho – DL 57/2016/CP1453/CT0086.

ou *AZZELIJ*.² Devido à presença dos povos muçulmanos na Península Ibérica durante vários séculos, numa mistura derivada do árabe-hispânico, surge o vocábulo azulejo, comum tanto a Portugal como à Espanha. Esta evolução terminológica distancia-se claramente do resto da Europa – na França a designação do azulejo é *carreau céramique*, na Inglaterra *ceramic tile*, na Catalunha *rajola* e na Alemanha *fliese*.

O seu fabrico conheceu técnicas distintas e processos evolutivos diversos. No período em estudo o processo era em tudo semelhante ao utilizado ainda pela Fábrica de Azulejos Sant’Ana, em Lisboa.³ O azulejo, tal como hoje o conhecemos, resulta de um processo evolutivo que durou milénios e que constituiu a resposta a uma necessidade funcional e estética. A sua função isolante (quer do calor, quer de humidade), a salubridade, fácil manutenção e limpeza, características associadas ao brilho, cor, ornamento, tornaram o azulejo um dos suportes de eleição ao longo dos séculos.⁴

Portugal é o país europeu com maior superfície parietal coberta com azulejo. De acordo com Alun Graves (2002, p. 69), foi por influência espanhola que

² A autora Maryléne Terol aponta a seguinte explicação: “[...] O termo azulejo aparece no séc. XIII para designar as cerâmicas decorativas utilizadas nas construções pós-Almóadas. A etimologia da palavra AZUL é persa. Essa palavra designava uma pedra semi-preciosa dum azul intenso: o lápis-lazuli [...]. Por evolução fonética o termo árabe reduz-se em *ZUL*, que deu a forma verbal *ZULEI*, significando polido, liso e brilhante. Por alteração das vogais, essa forma transforma-se em *ZELIJ* na África do Norte – hoje o *zellij* marroquino. Na Andaluzia a substantivação de *ZELIJ* deu *AZZELIJ* que chegou a azulejo no séc. XIII. Este termo fixa-se na Península Ibérica no séc. XIV.”. (TEROL, 1992, p. 19) Já José Meco (1989, p. 29), por sua vez, descarta a ligação terminológica do termo com a palavra “azul”.

³ A argila é misturada com água, amassada, colocada em formas e moldes (ou estendida sobre azulejos) e cortada. Depois de secas as placas de argila são cozidas num forno. A placa de barro cozida chama-se chacota. O tardo é a parte de trás da chacota e pode ser liso ou estriado para melhor aderir à argamassa. A outra face da chacota recebe o vidrado. A vidração é feita num movimento rápido, em que a chacota recebe um banho branco de pó de vidro em água. Sobre a superfície vidrada é lançado o desenho em pó de carvão através do papel com o motivo picotado e depois é aplicada a pintura com pincéis. Em geral o pintor fazia primeiro o contorno do desenho e depois este era preenchido. O azulejo é novamente cozido em alta temperatura para se fundir o vidrado, fixando-se definitivamente a pintura. Os azulejos são colocados de molho, em água, antes da aplicação na parede e depois aplicados com argamassa de cal e areia, fechadas as pequenas juntas entre eles e limpos.

⁴ ARAÚJO, Luís, *O Azulejo*. Lisboa: Centro de Documentação do Museu Nacional do Azulejo, [198-?]. Mimeografado.

o azulejo chegou a Portugal, se bem que a sua aceitação e difusão se tenham concretizado muito mais no nosso país do que no vizinho. Para o autor, Portugal foi menos influenciado pelo povo árabe do que os espanhóis – foram expulsos no século XII por D. Afonso Henriques na reconquista cristã do território – e esse facto terá sido determinante para a não existência de produção azulejar de alicatados mouriscos em território nacional. De acordo com José Meco (1989, p. 186), desde a Idade Média até à primeira metade do século XVI, encontramos em Portugal exemplares de azulejos provenientes de diferentes centros criativos: os pavimentos azulejares levantinos de Manise (Valência/Espanha)⁵, a azulejaria da Andaluzia (Sevilha, Córdoba, Granada)⁶, as composições alicatadas⁷ mouriscas e pavimentos cristãos medievais. Já Rui Trindade (2007) veio mais recentemente defender uma ideia oposta, que assenta numa base de continuidade: tal como em outros locais da Península, a actividade cerâmica não terá cessado em território português depois da Reconquista, sendo mesmo incentivada pelas cartas de foral. Para o autor, continuaram a existir comunidades muçulmanas que, juntamente com as cristãs, asseguravam alguma produção. A explicação para a inexistência de documentação escrita que documente a inúmera produção azulejar anterior ao século XV está relacionada com questões terminológicas. A palavra azulejo teria coexistido, até à sua afirmação plena nos séculos XV e XVI, com antigas terminologias, como *tijolo vidrado* e *ladrilho*, derivadas do latim. Assim, a falta de registos escritos sobre o *azulejo* terá, segundo o autor, iludido a investigação, levando a que se considerasse ter havido um “deserto produtivo” deste revestimento cerâmico, e mesmo de louça de qualidade durante o final da Idade Média. (TRINDADE, 2007, p. 314) Assim, e de acordo com esta tese, a primeira realização de fabrico e emprego sistemático de pavimentos vidrados em Portugal aconteceu na Abadia de Santa Maria de Alcobaça, no ladrilhamento das capelas radiantes da cabeceira da igreja, conjunto datável da segunda metade do século XIII.

A produção de pavimento terá continuado e atingido, durante o século XIV, uma primeira maturidade. No final do século XIV apareceram já, com

⁵ Por exemplo, partes do revestimento do Paço dos Infantes de Beja, agora no Museu Nacional do Azulejo.

⁶ Por exemplo, a Porta da Sala das Sereias do Paço de Sintra.

⁷ O alicatado é uma técnica em que se faz o recorte a alicate de placas vidradas de barro de cores lisas. O efeito final é um painel colorido com formas geométricas.

alguma frequência, indícios escritos da actividade oleira; a partir do século XV surgem notícias sobre a pureza de sangue dentro dos ofícios mecânicos, que distinguem e valorizam os cristãos dentro dos demais grupos culturais. As perseguições e expulsões de mouros acentuaram-se, mas surge uma notícia excepcional, de um mouro forro protegido da rainha D. Leonor, tido como o primeiro fabricante lisboeta de azulejos identificado, Alixo ou Aleixo *azuleiro*, conhecido na historiografia portuguesa como AlleAzulejo. (TRINDADE, 2007, p. 52) Para o autor, terá sido durante o século XV que ocorreu o primeiro embate concorrencial com a azulejaria de Valência, mas o processo de manufactura em Portugal terá continuado, inclusivamente no estuário do Tejo junto à ribeira de Coina, nos arredores da cidade do Barreiro e em Lisboa, na zona da Baixa. Esta delimitação de Rui Trindade é muito mais abrangente do que a dos demais investigadores da matéria, que só contemplam o centro urbano de Lisboa.

É na questão do revestimento do Paço de Sintra que a posição de Rui Trindade se extrema, pois alguns dos exemplares classificados como sevilhanos por inúmeros autores, entre os quais José Meco, são, para este autor, de manufactura portuguesa. No Paço de Sintra, o exemplar mais antigo é o pavimento da capela, em alicatado e o antigo quarto de D. Afonso VI, que combina faixas de alicatados com padrões de corda seca⁸ não fendida. Encontramos também composições geométricas em azulejos de cores lisas e placas quadradas de corda seca com motivos geométricos mudéjares. Também encontramos numerosos padrões de aresta,⁹ com um papel secundário e outros exemplares esgrafitados,¹⁰ segundo o mesmo autor, mais significativos.

⁸ Nos azulejos de *cuerda seca* (corda seca) os contornos do desenho eram feitos na placa ainda húmida com um composto de sebo e óxido de ferro. Obtinham-se sulcos, preenchidos a manganés misturados com uma gordura, que garantem a separação dos esmaltes de várias cores durante a cozedura. O principal objectivo era combinar diferentes cores numa só peça sem que os pigmentos se misturassem uns com os outros.

⁹ Na técnica de aresta, ou *cuenca*, há a impressão do desenho no barro ainda cru, através de um molde de madeira ou metal. As arestas/saliências conseguidas permitem a separação dos esmaltes durante a cozedura.

¹⁰ Na técnica do esgrafitado há uma utilização do estilete ou prego para gravação dos motivos decorativos sobre azulejo de esmalte escuro. O corpo cerâmico fica a descoberto.

Foi também durante o século XVI que começou o processo de implantação da majólica¹¹ italo-flamenga. Esta técnica italiana difundiu-se, no final do século XV, aos principais centros produtivos da Europa como Sevilha (onde se instala Francesco Niculoso, ou “Pisano”), certas vilas de França, como Lyon, Nevers ou Rouen (marcadas pela actividade da oficina do ceramista Masséot Abaquesne, ligado à Escola de Fontainebleau), ou Anvers, na Flandres espanhola (destacando-se a oficina de Guido de Savino, ou Guido Andries) (Figura 1).

Anvers, onde se estabeleceram muitos ceramistas italianos, foi o primeiro centro de transformação de modelos do Renascimento italiano numa linguagem maneirista difundida por toda a Europa através da gravura e, por consequência, o principal fornecedor de países católicos seguidores do modelo decorativo imposto pela Contra-Reforma. Deste núcleo de ceramista flamengos, são vários os que se fixam na Península Ibérica, em Sevilha, Talavera de la Reina e Lisboa. No final do século, durante o reinado de D. Pedro II, assiste-se ao final da policromia. O fim das guerras da restauração e a melhoria da situação económica do país levou à produção de milhares de azulejos, que eram largamente usados no revestimento de igrejas e de novos palácios. José Meco (1989, p. 208-209) afirma:

A rápida evolução pictórica da azulejaria deste período permite dividi-la em três fases distintas, que não se sucederam linearmente no tempo: a primeira de exacerbada policromia, a segunda de início da pintura a azul e branco, ambas com o recurso aos contornos de manganés, e uma terceira de pintura inteiramente azul, na obra plenamente barroca de Gabriel del Barco [...].

¹¹ A técnica da majólica consiste na cobertura do azulejo com um esmalte branco. Sobre a superfície cerâmica lisa podem ser pintados os motivos sem que as cores se misturem. Esta técnica foi introduzida em Sevilha por Francesco Niculoso, italiano. Ele é o responsável pela introdução de uma azulejaria figurativa de feição renascentista, que se contrapôs à azulejaria hispano-mourisca.

Figura 1 – Atelier de Masséot Abaquesne. *Pormenor de revestimento*, século XVI, Capela do Château de la Bâtie d'Urfé, Forez, França



Fonte: Balanda; Echeverría (2002), fig.108.

Figura 2 – Desconhecido. *Música (exemplo da aplicação do contorno a manganés)*, século XVII, Galeria das Artes, Jardim do Palácio Fronteira, Benfica/Lisboa



Fonte: fotografia da autora.

No final do século XVII, e por influência da cerâmica holandesa e da porcelana chinesa importada para a Europa, chegam a Portugal os azulejos pintados com um ou dois tons de azul de cobalto. As relações comerciais entre os

dois países e as frequentes paragens de barcos holandeses nos portos de Lisboa e Setúbal tornaram possível o comércio do azulejo.¹² Estes eram importados em grandes quantidades, especialmente grandes painéis figurativos (historiados) concebidos unicamente ao gosto da encomenda portuguesa e exclusivamente para o nosso país, pois os holandeses tinham outro tipo de aplicação, distinta da nossa e outro tipo de encomendadores.

Durante a primeira metade do século XVIII as oficinas portuguesas aumentaram ainda mais a sua produção. Além disso, assiste-se a uma melhoria global da qualidade técnica e artística dos pintores. Muitos deles tinham formação em pintura, factor que muito contribuiu para a boa qualidade dos painéis. Margarida Calado indica que o azulejo deste período pode, na realidade, ser considerado uma modalidade particular de pintura, ao contrário dos azulejos de padrão do século XVII, que eram de carácter imediatamente artesanal. (CALADO, 1995, p. 654) Começa, assim, o processo de articulação do azulejo com outros suportes, como por exemplo a pintura a fresco, mas especialmente com a talha. A cor azul e a fusão do brilho do azulejo com o dourado da talha esteve na origem da expressão “ouro sobre azul”¹³ devido à maravilhosa beleza de cores e reflexos, assim como à alteração da noção de espacialidade e profundidade. Surge um tipo de pintura com maior respeito pelas regras de perspectiva, com efeitos ilusionistas – para os quais muito contribuiu o uso do *trompe l’oeil* (“engana o olho”). A rigidez e perfeição técnica dos holandeses dá lugar a gradações expressivas da cor, ao dramatismo e à intensidade. A pincelada é expressiva e proporciona magníficos efeitos visuais e de cor.

A primeira metade do século XVIII foi dividida por Santos Simões em dois períodos estilísticos, consecutivos: o *Ciclo dos Mestres* e a *Grande Produção*

¹² Alun Graves refere: “The political and economical development of the Netherlands after the beginning of the seventeenth century and the commercial, cosmopolitan ideas of the people led to the establishment of real art industries, among which ceramics assumed an important position. The Dutch trading-ships facilitated the marketing of the wares since they touched at Spanish and Portuguese ports, especially Lisbon, Setúbal and Cádiz. The Dutch with their practical sense, had discovered the potential market for ceramic tiles in these two countries, whose indigenous workshops were no longer able to satisfy the demand”. (GRAVES, 2002, p. 177) Também Rainer Marggraf fundamenta esta ligação comercial: “O azulejo holandês em Portugal documenta historicamente os contactos económicos e políticos entre os dois países.” (MARGGRAF, 1994, p. 15)

¹³ Expressão ainda hoje utilizada para descrever algo soberbo, rico e fantástico.

Joanina. José Meco (1989, p. 218) também fundamenta estes dois ciclos, mas indica que terão sido coexistentes e não consecutivos. Durante as décadas de 30 e 40 do século XVIII, novos elementos decorativos e a pintura policroma começam a afirmar-se progressivamente, coexistindo com os joaninos, numa transição lenta para uma nova estética que se afirmaria vincadamente no pós-terramoto. Primeiro assiste-se à sua introdução nas cercaduras de painéis, ao estilo regência e rococó,¹⁴ e depois na totalidade da composição (Figura 3). José Meco divide o ciclo de produção rococó lisboeta em três fases distintas: uma primeira fase, ou rococó inicial, que terminou com o terramoto de 1755; a fase pombalina, mais vincadamente até cerca de 1775, e o rococó tardio, cujas manifestações se prolongaram até ao começo da última década do século XVIII. (MECO, 1985, p. 63)

Figura 3 – Desconhecido. *Azulejo rococó*, segunda metade do século XVIII, Hospital de Santa Marta, Lisboa



Fonte: Fotografia da autora.

¹⁴ Segundo Myriam Oliveira a denominação do estilo regência aparece em França por volta de 1690, englobando, além dos oito anos de regência do duque de Orléans, os primeiros anos do reinado de Luís XV, até cerca de 1730. O rococó propriamente dito começa por volta de 1730. Estes estilos são introduzidos no nosso país de forma desfasada: o regência por volta de 1730 e o rococó por volta de 1750-55. A autora também acentua o facto de os termos franceses *rococo* e *rocaille* terem a mesma raiz semântica, constituindo o segundo uma alteração popularizante do primeiro, provavelmente por analogia ao termo italiano *barocco*. Ambos derivam de *roc* pela origem comum num tipo usual de decoração de jardins no século XVIII, baseado no uso de conchas inseridas em amontoados artificiais de rochas, formando grutas e fontes. (OLIVEIRA, 2003, p. 23)

Também Myriam Oliveira (2003, p. 141-143) destaca a notória e progressiva influência dos modelos regência e rococó franceses introduzidos no nosso país, simultaneamente pela acção da gravura ornamental e pela acção directa de pintores e gravadores como Pierre-Antoine Quillard (1701-1733), Guillaume-François-Laurent Debrie (activo em Portugal de 1728 a 1755), Jean-Baptiste-Michel Le Bouteux (activo até cerca de 1740) e Antoine Mengin (1690-1772).¹⁵ Acrescente-se, ainda, a acção indirecta de pintores como Jean-Antoine Watteau (1684-1721). O vocabulário ornamental destes artistas é, mais acentuadamente, o do regência francês, em voga nessa altura em Paris.

No século XVIII outros grandes centros produtivos de azulejo ganhariam destaque e prestígio na Europa: Itália, Países Baixos e Catalunha. No entanto, verificamos que existem tendências distintas em relação a Portugal. Por exemplo, o emblemático jardim setecentista por trás de Santa Chiara, em Nápoles, com revestimento de feitura local em gosto rococó (atribuídos a Vaccaro, 1742 – Figura 4) apresenta um gosto ao nível da cor e do traço muito diferente do que se usava em Portugal no mesmo período cronológico. Como veremos, a influência italiana não é tanto ao nível de estilo, mas mais ao nível de temas (como é o caso da *Commedia dell'Arte*), usando-se a gravura como fonte visual, com cópia integral e parcial de motivos.

Figura 4 – Vaccaro, *Banquete*, século XVIII, Claustro do Mosteiro de Santa Chiara, Nápoles, Itália



Fonte: Balanda; Echeverría (2002), fig.155.

¹⁵ Este último chega ao país em 1721 contratado por D. João V.

A influência francesa: Antoine Watteau e a *Fête Galante*

A *Fête Galante* foi um género pictórico criado por Antoine Watteau (1684-1721). Watteau foi, precisamente, o primeiro pintor a submeter na Academia um quadro nesta categoria, em 1717, intitulado *Embarque para Cítera*. (CALADO, 1989, p. 190) A *Fête Galante* representa jovens casais aristocratas, vestidos à moda francesa da época, divertindo-se, dançando, comendo, ou apenas conversando. Estas festas mostram-nos um lado artificial da natureza, onde nobres aparecem caracterizados e mascarados de pastores, simulando ambientes bucólicos.¹⁶ A difusão da obra de Watteau em gravura tornou tanto o seu autor como o género amplamente famosos. Em Portugal, a sua introdução fez-se, precisamente, por via da gravura, mas também pela influência de Pierre-Antoine Quillard, pintor e gravador que esteve ao serviço de D. João V entre 1726 e 1733, considerado discípulo ou, pelo menos, continuador da obra de Watteau. (CALADO, 1989, p. 190)

As duas obras que mais aparecem reproduzidas na azulejaria nacional são *La petite danseuse* e *L'Aventurière* (Figuras 5 e 6).

Figura 5 – Charles Nicolas Couchin (apud Watteau), *La petite danseuse*, c. 1725, gravura



Fonte: Câmara (2005, p. 477).

¹⁶ Rousseau seria totalmente contra esta visão da natureza.

Figuras 6 – *La Petite Danseuse* (cópias): a) Museu da Cidade; b) Palácio Barbacena, Lisboa; c) Palácio Valada Azambuja, Lisboa; d) Quinta dos Azulejos, Lumiar; e) Quinta de Nossa Senhora da Piedade, Santa Iria da Azóia



Fontes: fotografias da autora.

A posição de dança reproduzida por Watteau e pelos painéis de azulejos é, verdadeiramente, uma posição de dança barroca. Curiosamente, a bailarina Paige Whitley-Bauguess reproduz exactamente a mesma posição, numa imagem fotográfica (logo, tal como os azulejos, igualmente estática) que serve de capa ao seu DVD *Introduction to Baroque Dance* (Figura 7). Repare-se na posição do corpo, sensivelmente de lado, dos braços e do pé direito, que avança.

Figuras 7 – Posição de dança barroca: Paige Whitley-Bauguess e figura feminina copiada de Watteau



Fontes: Whitley-Bauguess (2005) (esq.); fotografia da autora (dir.).

Do mesmo modo, *L'Aventurière* de Watteau serviu para a produção de painéis de azulejo tanto em azul e branco como já em manganés, na década de cinquenta do século XVIII (Figuras 8 e 9). As personagens estão em posição invertida, o que resulta do processo de decalque da gravura para o azulejo. O instrumento musical que Watteau reproduz é exactamente o mesmo que se encontra no painel de azulejos, uma guitarra, se bem que apenas parcialmente visível.

Figura 8 – Audran (após Watteau), *L'Aventurière*, ca. 1725, gravura



Fonte: Câmara (2005, p. 479).

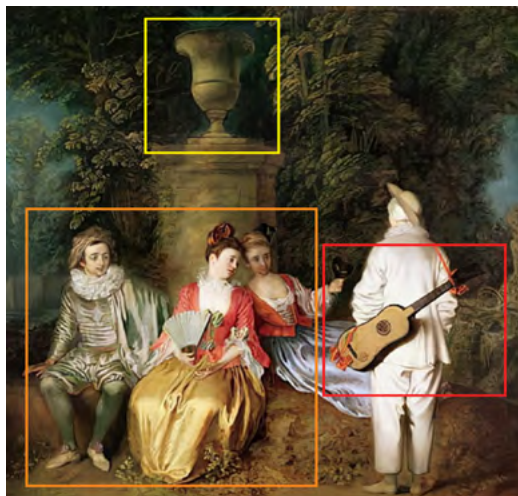
Figuras 9 – Cópias de *L'Aventurière* de Watteau: a) antigo Palácio Valada Azambuja, Lisboa; b) Quinta dos Azulejos, Lumiar



Fontes: fotografias da autora.

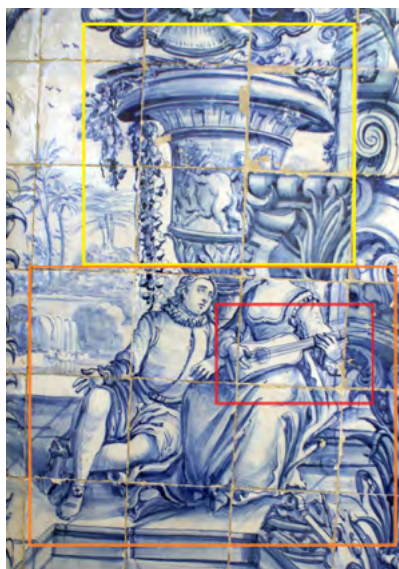
Existem outros elementos que, de forma menos evidente, são retirados da obra de Watteau. É o caso dos jardins, dos seus elementos arquitectónicos decorativos (como os grandes jarrões), o galanteio e a guitarra (Figuras 10 e 11).

Figura 10 – Antoine Watteau, *O quarteto*, ca. 1713, óleo sobre tela



Fonte: Wikimedia Commons.¹⁷ Destaques da autora.

Figura 11 – Desconhecido. *Cópia de elementos de Watteau*, Museu da Cidade, Lisboa



Fonte: fotografia e destaques da autora.

¹⁷ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Antoine_Watteau_-_La_Partie_carrée.jpg.

A influência italiana: a *Commedia dell'Arte*

Numa sala da Quinta do Torneiro (Oeiras, Portugal), possivelmente a Sala de Música do palácio, encontramos uma série de painéis com representação de música e dança. São quase, na sua totalidade, cenas burlescas, que nos remetem para o teatro cómico. Alguns dos bailarinos aparecem mascarados. Presentemente, os bailarinos que recriam a dança barroca, como é o caso de Paige Whitley-Bauguess ou Thomas Baird, recorrem à máscara com frequência, sendo ela um elemento indissociável da dança deste período. São várias as máscaras utilizadas. Pode referir-se a título de exemplo: máscaras nobres (tanto masculinas, como femininas),¹⁸ máscaras de personagens da *Commedia dell'Arte* (Pantalone, Arlequino, Pulcinella etc.) e máscaras italianas (algumas derivadas do carnaval veneziano). Em Portugal os painéis de azulejos da primeira metade do século XVIII mostram dançarinos usando máscaras com óculos, elemento muito comum na paródia nacional, devido aos que os usavam para parecerem mais eruditos (PEREIRA, 1989, p. 272)¹⁹ (Figuras 12 e 13).

¹⁸ Jean Lepautre tem duas gravuras publicadas, datadas de cerca de 1675, mostrando tanto uma dançarina como um dançarino em trajes de qualidade, ela segurando a máscara e ele com a máscara colocada, a dançar. Fonte: <http://www.baroquedance.com/danceimages/masks/pages/paigeeyes.jpg.htm>

¹⁹ Diz-nos César de Saussure, nas cartas que escreveu em 1730: “[...] Os eclesiásticos, os jurisconsultos, os médicos e muitos outros desejam aparentar de estudiosos. Para dar tal efeito usam todos, qualquer a idade que tenham, um grande par de lunetas encailhadas no nariz e que nunca tiram quer vão a pé, a cavalo ou de coche, quer estejam à mesa ou em simples conversa. Pretendem fazer crer que enfraquece a vista estudar. É esta uma mania divertida, para não dizer ridícula [...]”. É igualmente possível que as máscaras com óculos digam respeito à *Commedia dell'Arte*, nomeadamente à máscara de *Pantalone*, que poderia ser representado com óculos – cf. a pintura atribuída a Sebastien Vrancx (c. 1573-1647), datada de ca. 1600, *Fête vénitienne*, onde a máscara parece se ajustar aos seus óculos. (GÉTREAU, 2009, p. 104)

Figura 12 – Teotónio dos Santos (atrib.), *Máscara com óculos em cena de dança* (pormenor), Quinta do Torneiro, Porto Salvo



Fonte: fotografia e destaque da autora.

Figura 13 – Teotónio dos Santos (atrib.), *Máscara com óculos em cena de dança* (pormenor), Quinta do Torneiro, Porto Salvo



Fonte: fotografia e destaque da autora.

Encontramos também nos painéis de azulejos outras máscaras ao estilo italiano, sem óculos (Figura 14).

Figuras 14 – Teotónio dos Santos (atrib.), *Máscara de estilo italiano em cena de dança* (pormenor), Quinta do Torneiro (a-b), Porto Salvo; máscara italiana (c)



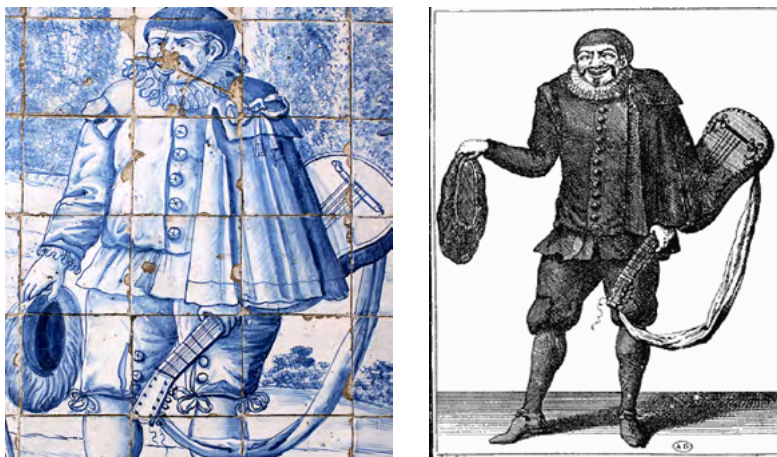
Fontes: fotografia da autora (a-b); Roberto Delpiano (c).²⁰

A máscara pode ser entendida num sentido mais lato; não apenas como o artefacto facial, que disfarça e esconde a face, mas também como a própria personagem teatral *per se*. É o caso das personagens da *Commedia dell'Arte* (máscaras), que são copiadas para a azulejaria. Num painel da Sé do Porto, da autoria de António Vital Rifarto, encontramos *Scaramouche* (ou, na designação original, em italiano, *Scaramuccia*), uma máscara muito difundida em França e Inglaterra, principalmente devido a Tiberio Fiorilli, que encarnou esta personagem com sucesso toda a sua vida. O *Scaramouche* é copiado de uma gravura. Aparece num jardim com fonte, junto de duas damas ricamente trajadas, de alta condição social. Igualmente, o local onde o painel está aplicado – a Sé do Porto – se afasta

²⁰ Disponível em: <http://www.delpiano.com/carnival/html/zanni.html>.

do ambiente e do enquadramento cômico-teatral (Figura 15). Curiosamente, Ernesto Veiga de Oliveira usa este painel – e esta figura em particular – para exemplificar a guitarra nacional (de Portugal), mas não a identifica como sendo *Scaramouche*, nem como cópia de gravura estrangeira.

Figuras 15 – António Vital Rifarto, *Scaramouche*, Sé, Porto (a); e gravura anônima do século XVII (b)



Fontes: fotografia da autora (esq.); Roberto Delpiano (dir.).²¹

La Scaramuccia ou *Scaramuzza* pode também ser uma forma de dança na *Commedia dell'Arte*. (TÉRCIO, 1999, p. 144)

A *Commedia dell'Arte* italiana chegada a Portugal por via das influências francesas

A *Commedia dell'Arte* foi amplamente difundida em França pela obra de Watteau. Este artista também trabalhou em Paris como pintor de cenários teatrais, tendo convivido de perto com este género teatral e com os seus imitadores franceses. Deste modo, não é de estranhar a presença de tais personagens na sua obra pictórica e, por derivação, na azulejaria portuguesa, especialmente a partir da década de 30 do século XVIII. (CALADO, 1989, p. 190)

²¹ Disponível em: <http://www.delpiano.com/carnival/html/scaramouche.html>.

Uma das personagens mais reproduzidas, Pierrot (originalmente, no século XVI italiano, Pedrolino²² – Figura 16a), aparece também transportada para a azulejaria. Num painel da Quinta dos Azulejos, Pierrot aparece acompanhado por Arlequino (Figura 16b). A figura estática e melancólica de Pierrot contrasta com a posição burlesca de dança de Arlequino. É possível que esta cena de dança seja cópia de uma pintura de 1717 de Carol Jacob de Crec (c. 1695-1717), *Scène de la Comedia dell'Arte*, (Figura 17) ou de outra fonte derivada, possivelmente gravada, pois a posição de dança de Arlequino é semelhante. Quanto a Pierrot, há também a possibilidade de tratar-se de cópia de Watteau, pois na pintura de Crec este toca violino, enquanto que na de Watteau tem a mesma posição estática do painel.

Figuras 16a-b – Antoine Watteau. *Pierrot* (a – esquerda), ca. 1718-19, óleo sobre tela; e *Pierrot e Harlequin* (b – direita), Quinta dos Azulejos, Lumiar



Fontes: Artchive (esq.);²³ fotografia da autora (dir.).

²² Fonte: <http://www.shane-arts.com/Commedia-Pedrolino.htm>.

²³ Disponível em: <https://artchive.ru/sl/antoinewatteau/works/22468~Gilles>.

Figura 17 – Carel Jacob de Crec, *Scène de la Commedia dell'Arte*, 1717, óleo sobre tela, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts



Fonte: Gétreau (2009, p. 108). Destaque nosso.

Curiosamente o pintor de azulejos não se apercebeu da presença do *batocio* de Arlequino e transformou-o num cinto. *Batocio* refere-se a um adereço de palco desta personagem, nada mais nada menos do que um instrumento de madeira constituído por duas ripas juntas que funcionam como idiofone de concussão. Poderia ser utilizado de diferentes maneiras, mas funcionava para acentuar efeitos cómicos e para fazer rir o público.²⁴ *Arlequino Batocio* aparece não só na azulejaria portuguesa. É representado várias vezes em azulejo na *Sommerspeisesaal* do *Schloss Augustusburg* em Brühl, na Alemanha (Figura 18).

²⁴ *Venice Carnival its history and images, Arlechin Batocio and his slapstick*. Fonte: http://www.delpiano.com/carnival/html/arlechin_batocio.html. "The 'Batocio' is known for being Harlequin's short wooden club. Kind of tool for carrying out his work as a Zani (from which Harlequin originates, in Bergamo). The Zanni were known as 'facchini' people doing a menial very heavy job, lower level in the social scale. The batocio in Harlequin's hands becomes a stage prop, something that may be used in different ways, from mixing up the polenta, as a knife or a spoon, the rare times he is actually eating (or dreaming of). Sometimes the batocio becomes a sword or a bat, for hitting other characters, fighting with the Zanni, for instance, using it as a club or a dagger. The stage *batocio* was made of two strips of wood, and used as a slap stick, a special effects prop, after all, being able to convey to the public the blows which were given around and to give action and exaggeration to the scene it was used in."

Figura 18 – Arlequino *Batocio*

Fonte: Schloss Augustusburg, Brühl, Alemanha.²⁵

Arlequino *Batocio* aparece representado de forma curiosa num painel de azulejos do antigo Palácio Mello (Figura 19), numa cena de dança onde é a figura central. Curiosamente, esta máscara aparece aqui vestida com muito requinte, possivelmente em traje à francesa, o que nada tem a ver com o Arlequino *Batocio* original, uma personagem simples. Esta máscara dança com uma dama, ricamente vestida, perante o protesto de outra máscara que pode ser o Capitão, pois tem a espada (o principal atributo desta personagem) bem visível. Também Pierrot aparece representado. Aparentemente, convida uma dama para dançar. Em segundo plano, outras damas assistem.

Figura 19 – Desconhecido. Arlequino *Batocio* e Pierrot

Fonte: Hospital dos Capuchos (antigo Palácio Mello), Lisboa. Fotografia de Luís Pavão/Inapa©.

²⁵ Disponível em: http://www.tegels-uit-rotterdam.com/commedia_dell_arte_tableaus_augustusburg.html.

Conclusão

A comédia italiana implementou-se progressivamente na Península Ibérica desde finais do século XVI (TÉRCIO, 1999, p. 145) com a chegada das primeiras companhias, coexistindo com a nacional e a espanhola.²⁶ Já no século XVIII, em 1731 chega a Portugal, vinda de Itália, a companhia de Paghetti. Pretendiam licença régia para montarem uma ópera, mas acabaram por se acomodar às récitas particulares requeridas pela aristocracia e pelo clero lisboetas. É, portanto, perfeitamente aceitável a possibilidade de estas máscaras italianas que vemos representadas na azulejaria serem familiares ao público português, tanto pela récita das companhias itinerantes italianas, como pela difusão pictórica da obra de Watteau.

No que concerne à iconografia musical, há uma notória utilização, por parte dos artistas portugueses, de gravuras europeias que reproduzem importantes pinturas da época, principalmente obras de Watteau. A circulação de modelos iconográficos de França para Portugal é aqui comprovada. Estes modelos importam, não só a moda francesa, mas também uma visão única dos franceses da *Commedia dell'Arte* italiana (Figura 20).

Figura 20 – Arlechino Batocio (1671)



Fonte: Sand (1860).²⁷

²⁶ Daniel Tércio refere: “em Portugal, os pátios das comédias sofreram a concorrência do teatro italiano sobretudo a partir dos anos 30 do século XVIII. No entanto, a adopção deste gosto foi certamente matizada por aquela atracção pelo burlesco, a que também as comédias castelhanas correspondiam”. (TÉRCIO, 1999, p. 146)

²⁷ Disponível em: <http://www.delpiano.com/carnival/html/harlequin.html> e https://pt.wikipedia.org/wiki/Ficheiro:SAND_Maurice_Masques_et_bouffons_01.jpg.

Referências

- ACADEMIA DAS CIÊNCIAS DE LISBOA. *Dicionário da língua portuguesa contemporânea*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa: Editorial Verbo, 2001. v. 1.
- ARAÚJO, L. *O azulejo*. Lisboa: Centro de Documentação do Museu Nacional do Azulejo, [198-?]. Mimeografado.
- BALANDA, E.; ECHEVERRÍA, A. U.; LAVAGNE, H. (ed.). *Les Metamorphoses de L'Azur: l'art de l'azulejo dans le monde latin*. 2. ed. Paris: Ars Latina, 2002.
- CALADO, M. Festa Galante. In: PEREIRA, J. F.; PEREIRA, P. (org.). *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 130-150.
- CALADO, M. *Arte e sociedade na época de D. João V*. 1995. Tese (Doutorado em História da Arte) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 1995.
- CÂMARA, M. A.; CALADO, M. *Arte e sociedade na época de D. João V*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2005.
- GÉTREAU, F. Recent research about the Voboam Family and their guitars. *Journal of the American Musical Instrument Society*, [s. l.], n. 31, p. 5-66, 2005.
- GÉTREAU, F. *Voir la musique: les sujets musicaux dans les oeuvres d'art du XVIe au XXe siècle*. Saint-Riquier: Musée Départemental de L'abbaye de Saint-Riquier, 2009.
- GRAVES, A. *Tiles and tilework of Europe*. London: V&A Publications, 2002.
- INTRODUCTION to baroque dance: dance types. Diretor: Stuart Grasberg. Produção: Paige Whitley-Bauguess. Intérpretes: Thomas Baird; Musicians of the Baroque Arts Project. [S. l.]: [s. n.], 2005. 2 DVD (67 min).
- MARGGRAF, R. Os azulejos de Van der Kloet em Portugal. In: KLOET, W. V. D. (org.). *Os azulejos de Willem van der Kloet em Portugal*. Lisboa: Lisboa 94: Electa, 1994. p. 10-20.
- MECO, J. *Azulejaria portuguesa*. Lisboa: Bertrand, 1985.
- MECO, J. *O azulejo em Portugal*. Lisboa: Publicações Alfa, 1989.

OLIVEIRA, M. *O rococó religioso no Brasil e os seus antecedentes europeus*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

PEREIRA, P. Imaginário barroco. In: PEREIRA, J. F.; PEREIRA, P. *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Editorial Presença, 1989. p. 231-233.

ROCHA, L. *O motivo musical na azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVIII*. 2012. Tese (Doutorado em Ciências Musicais Históricas) – Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2012.

SAND, M. *Masques et bouffons (Comedie Italienne)*. Paris: Michel Levy Freres, 1860.

TÉRCIO, D. *Dança e azulejaria no teatro do mundo*. Lisboa: Edições Inapa, 1999.

TEROL, M. *Azulejos a Lisbonne: Lumière d'une ville*. Paris: Éditions Hervas, 1992.

TRINDADE, R. A. A. *Revestimentos cerâmicos portugueses: meados do século XIV à primeira metade do século XVI*. Lisboa: Edições Colibri, 2007.